

Сложность в том, что вести разговор о литературе и учить вести разговор о литературе – это две разные операции, требующие различной настройки речевого аппарата. Тут предполагается переход от языка к метаязыку. В позиции участника должны сочетаться вовлеченность и отстраненность. Участник должен высказываться, говорить о том, что для него действительно важно. И одновременно его речь должна быть отрефлектирована как речь, обернута на себя. Она должна анализироваться не только в своем содержательном и логических аспектах, но как речь конкретного человека в конкретной ситуации. То есть не только «что сказано», но и «как», «почему» и «для чего». Что сказано на самом деле, когда сказано что-то. Такая рефлексия – это, в общем-то, тяжелый труд. Она предполагает повышение ответственности за сказанное слово, понимание того, что в нем, так или иначе, сказывается весь человек. В качестве методического приема может быть использована видеосъемка занятия с последующим ее обсуждением материалов видеозаписи.

Впрочем, есть по крайней мере два условия, делающих приближение практического занятия к литературному разговору почти невозможным. В любом разговоре редко принимает участие более пяти человек. Ясно, что нормы по составу академических групп никогда не будут пересмотрены в сторону уменьшения. Никогда мы не избавимся от студентов, которым в вузе совершенно нечего делать. Но и нормальному преподавателю тоже не хочется переучиваться, когда имеются разработанные курсы лекций, учебники и практикумы.

Список использованной литературы

Кушнер А.С. Стихотворения. Л.: Художественная литература, 1986. С. 23–24.

Мухина Н. М.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПАРАЛЛЕЛЬ ПЕТЕРБУРГ – СТОКГОЛЬМ В РОМАНАХ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» Ф. ДОСТОЕВСКОГО И «ДОКТОР ГЛАС» Я. СЁДЕРБЕРГА

Доминанты шведской и русской национальных картин мира можно контрастно охарактеризовать, используя противопоставление *lagom* – *övermåttan*¹. В книге «Золотая середина. Как живут современные шведы» журналист и социолог Ада Баскина, характеризуя принцип *lagom*, пишет: «*Lagom* – это символ шведской жизни. Его можно заметить не только в поведении, но и в одежде, в дизайне, в архитектуре. Умеренность, сдержанность, экономность – ничего лишнего. Любой автор, пишущий о Швеции, обязательно помянет эту важную особенность поведения» [1].

Что касается русской «чрезмерности» (обозначенной выше как *övermåttan*) и «гиперэмоциональности», то именно творчество Достоевского, как известно, образует этико-философскую базу «русского экстрима» в литературе. А. О. Львовский

¹ В пер. со швед. «*lagom*» – «в меру, достаточно»; «*övermåttan*» – «сверх всякой меры, чрезмерно».

в статье «Проблемы преступления и наказания: Достоевский и шведская литература конца XIX – начала XX вв.» [2] характеризует большой резонанс, который получили в Швеции в середине 1880-х гг. романы Достоевского. Автор статьи указывает на интерес шведов к криминальной психологии и говорит о влиянии на шведскую культуру не только Достоевского, но и Ницше. Однако, анализируя особенности скандинавской литературы этого периода в одном из предыдущих исследований, мы уже отмечали, что шведская культура, тяготеющая к «золотой середине», сопротивлялась «поклонению» Ницше как очередному культурному «экстремуму» [Мухина 2008: 22]. То же самое можно сказать и о влиянии на шведов культа Достоевского. Таким образом, сопоставление романских коллизий знаменитого русского писателя со шведскими «версиями» его сюжетов представляет особый интерес в контексте моделирования национальных художественных картин мира.

Роман «Преступление и наказание» (1866) в переводе на шведский в 80-х гг. XIX века получил название «Раскольников». Нельзя не обратить внимания на тот факт, что в художественном тексте, озаглавленном подобным образом, акцент сделан на уникальной человеческой драме главного героя, а не на глобальной философии «преступления» и «наказания», которая была крайне важна для самого Достоевского. Название романа Яльмара Сёдерберга «Доктор Глас» (1905) также указывает на интерес писателя к личной драме героя, к тому же текст написан от первого лица и выстроен как дневник доктора Гласа.

Раскольников, как и многие другие герои Достоевского, входит в парадигму русских героев-интеллектуалов (в неё попадают, например, такие известные персонажи, как Чацкий, Печорин, Базаров, князь Болконский и др.). Жизнь перечисленных выше героев дисгармонична и неестественна по причине их сверхрационализма и интеллектуализма. Эти герои, можно сказать, обречены на несчастье. Доктор Глас тоже имеет большую склонность к рефлексии и аналитизму, он не раз повторяет знаковую фразу: «Жизнь, я не понимаю тебя...» и, подобно русским персонажам, идентифицируется в романе как «не предрасположенный к счастью»¹.

Однако идеи, служащие оправданием убийств, совершённых Раскольниковым и Гласом, различаются. Смерть «зловредной старушонки», которую избрал своей жертвой русский персонаж, являлась лишь одним из возможных средств для проверки теории героя. Как мы помним, Раскольников желал убедиться в наличии у него «силы» распоряжаться жизнями «тварей дрожащих». А вот герой Сёдерберга убивает «неслучайного» человека. Доктор Глас, по его собственному признанию, читал роман Достоевского. Герой осознанно «примеряет» сценарий Раскольникова к своей сложной ситуации: он готовится совершить «оправданное» убийство, жертвой которого должен стать пастор Грегориус (не менее «зловредный», чем знаменитая старуха-процентщица). Однако это убийство необходимо, чтобы освободить от супружеского «ига» Хельгу, жену пастора, в которую Глас бескорыстно влюблен. Поэтому раскольниковское убийство «во имя идеи» превращается в убийство «во имя любви», под которое Глас стремится подвести философский фундамент (доктор презирает пастора и его образ жизни). Можно сказать, что

¹ Здесь и далее курсивом будут выделены цитаты из романов без указания страниц.

преступление доктора сразу словно «уравновешивается» желанием спасти любимую женщину. Эгоцентризму Раскольникова Сёдерберг противопоставляет жертвенность Гласа.

В этой статье нам интересно обратить внимание на другое чрезвычайно важное отличие сценариев Раскольникова и Гласа и повести речь о влиянии на психологическое состояние героев-преступников городского антуража. Петербург и Стокгольм оказываются своего рода «одушевлённым» фоном, воздействующим на работу сознания героев. Как известно, и Достоевский, и Сёдерберг прославились как прекрасные топографы-урбанисты, детально прописавшие траектории движения своих персонажей. Примечательно, что в настоящее время маршруты прогулок Раскольникова и Гласа существуют как экскурсионные.

Сёдерберг, как и Достоевский, начинает свой роман с прогулки главного героя жарким летним днём (правда, июньским, а не июльским, как в «Преступлении и наказании»). Отличие в том, что эта летняя жара и духота усиливают душевную смуту Раскольникова, который бродит по «клоаке» Петербурга, в то время как Стокгольм (несмотря на ту же духоту) оказывается целительным эстетическим фоном, способным гармонизировать сознание преступника.

В статье «Петербург Достоевского – кризисное пространство» А. Б. Галкин [3] удачно резюмирует: «Раскольников мечется... на одном пяточке – в районе Сенной площади». Действительно, герою, одержимому «уродливой теорией», словно пристало бродить по *«грязным и вонючим дворам домов Сенной площади»* и вдоль Екатерининского канала, имеющего им «канавой». Отталкивающий городской пейзаж только способствует философскому и психологическому кризису героя, провоцируя в нем мазохизм: *«В последнее время его даже тянуло шляться по всем этим местам, когда тошно становилось, чтоб еще тошней было»* – читаем у Достоевского. Иначе описаны прогулки по Стокгольму доктора Гласа. Он свободно и с удовольствием перемещается по городу, географически его маршруты ничем не скованы. Шведскому герою, несмотря на «раскольниковский синдром», свойственно любоваться городскими видами и выражать словами своё удовольствие (пример из дневника Гласа: *«Всякий почти вечер я провожу час-другой за столиком перед Гранд-отелем, посасывая через тоненькую камышинку лимонад. Я люблю час, когда зигзагами, следуя течению Стрёммена, один за другим начинают зажигаться фонари, это самое мое любимое время дня»*). Изысканные и благостные картины Стокгольма словно «заговаривают» преступные планы Гласа. Город с самого начала «лечит душу» доктора, который, в отличие от своего прототипа, понимает разницу между важнейшими категориями Достоевского: «арифметикой» и «живой жизнью», но всё равно настраивает себя на убийство, чтобы помочь возлюбленной.

В сходных ситуациях Раскольников и Глас реагируют на городской антураж совершенно по-разному. Рассмотрим некоторые из этих ситуаций.

Тема непереносимости летней жары в городских условиях оформлена в «Преступлении и наказании» следующим образом: *«На улице жара стояла страшная, к тому ж духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу, – все это разом неприятно потрясло и без того уже расстроенные нервы*

юноши...» Что касается шведского героя, то он не помышляет о выезде за город, потому что «...поблизости, в каких-нибудь трёх-четырёх милях от Стокгольма ... ни разу ещё не встречал ландшафта, который мог бы сравниться с самим Стокгольмом – с Зоологическим, Хага-парком, набережной Стрём-мена перед Гранд-отелем». Петербург в романе – источник физического дискомфорта, а Стокгольм – в любых условиях эстетический объект.

В обоих романах есть эпизод, в котором перед стоящим на мосту героем открывается «парадная» панорама города. Раскольников с Николаевского моста со смешанным чувством восторга и ужаса смотрит на Зимний дворец и Исаакиевский собор, на иной Петербург: *«Необъяснимым холодом веяло на него от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина»*. Доктор Глас стоит на знаменитом мосту Густава Вазы и – в противоположность Раскольникову – спокойно любит одновременно величественным и родным видом: *«серыми домами острова Освящения, изъеденной временем деревянной готикой старинных бань, дробно отражающейся в текущей воде, большими старыми ветлами, окунувшими листья в поток»*.

В сознании Раскольникова – которому предстоит восстановить христианскую картину мира только в конце романа – атрибуты православного убранства Петербурга существуют как часть привычной для него городской клоаки. Вот фрагмент из сна героя, когда ему в общем хаосе впечатлений привиделась колокольня Вознесенской церкви: *«...колокольня В-ий церкви, бильярд в одном трактире и какой-то офицер у бильярда, запах сигар в какой-то подвальной табачной лавочке, распичная, черная лестница, совсем темная, вся залитая помоями и засыпанная яичными скорлупами, а откуда-то доносился воскресный звон колоколов...»*. Шведский герой, не будучи по-христиански просветлённым и не направляемый к этому своим автором, тем не менее откликается на красоту культовой архитектуры: *«Кирпичная колокольня пылает в лучах закатного солнца. Зелень крон так величественно темна в этот час, а синева небес так глубока»*. Особого внимания заслуживает «резюме» отношения к Стокгольму, сделанное доктором Гласом уже после убийства пастора: *«Часто отправляюсь я побродить по Корабельному острову... Нынче вечером я поднялся к церкви, стоял и смотрел, как заходит солнце. Меня поразило, до чего красив Стокгольм...»*.

Подводя итоги сопоставления, отметим следующее. Петербург деструктивно влияет на Раскольникова, усиливает его душевный разлад. Однако разобщённость героя Достоевского с внешним пространством и, как следствие, его сосредоточенность на «внутреннем» векторе бытия позволяет русскому персонажу совершить духовный прорыв: от протиестественной теории (от одной «крайности») – к православному просветлению (к другой «крайности»). Получается, что в русском «экстремальном» сюжете фоновое уродство жизни (антураж Петербурга) только способствует эмоционально-духовному испытанию и возрождению героя. Что касается шведского варианта, то, как уже было сказано, Стокгольм с самого начала гармонизирует и исцеляет сознание преступника. Доктор Глас, в отличие от Раскольникова, словно по-язычески «включен» во внешнее пространство, которое даёт ему силы и энергию. Город восстанавливает баланс *lagom*, поэтому шведскому

герою не суждено дойти «до дна», как его русскому прототипу. Сам Сёдерберг даже заметил шутя, что в конце романа к Гласу «начинает возвращаться аппетит» [Брауде 1971: 8]. В русском сюжете истина обретена «экстремально», жестокой ценой преступления. В конце более гармоничной шведской версии отказ от глубинного поиска истины выражен такими размышлениями героя: *«И всё чаще закрадывается мне в голову сомнение: а надо ли вообще понимать жизнь. Может, это всеобщее помешательство... эта погоня за истиной – ложный путь...»*.

В качестве резюме позволим себе констатировать: за очень русским писателем Достоевским – экстремальные прозрения человеческого духа, а за скандинавской установкой *lagom* – мудрость и красота «уравновешенного» бытия.

Список использованной литературы

Брауде Л. Романы Я. Сёдерберга / Сёдерберг Я. Доктор Глас. Серьезная игра. М., 1971.

Мухина Н. М. Скандинавская литература в эстетико-философском контексте учебного курса «Истории зарубежной литературы рубежа 19–20 вв.» / Зарубежная литература в вузе: инновации, методика, проблемы преподавания и изучения. Екатеринбург. 2008.

URL:http://fictionbook.ru/author/ada_baskina/zolotaya_seredina_kak_jivut_sovremenniye_shvediy/read_online.html?page=1

URL: http://petrsu.karelia.ru/ScienceActivity/confer/1997/scandi/8_a.htm.

URL:http://www.portalslovo.ru/philology/37145.php?ELEMENT_ID=37145&SHOWALL_2=1

Поршнева А.С.

О КИНОВЕРСИИ РОМАНА Э.М. РЕМАРКА «ТРИУМФАЛЬНАЯ АРКА» (РЕЖИССЕР Л. МАЙЛСТОУН, 1948)

«Триумфальная арка» – не первая экранизация произведений Э.М. Ремарка, осуществленная режиссером Льюисом Майлстоуном. В 1930 году выходит его фильм «На Западном фронте без перемен», появление которого в Германии сопровождается крупным скандалом: штурмовики под руководством Й. Геббельса срывают показы фильма, вследствие чего он оказывается под запретом [Schütz 1986: 189].

Фильм «Триумфальная арка» (где Л. Майлстоун был и режиссером, и одним из авторов сценария) вышел в 1948 году, спустя 2 года после появления одноименного романа Э. М. Ремарка. Сравнение фильма с его первоисточником позволяет сделать некоторые наблюдения над режиссерской стратегией, которая, с нашей точки зрения, включает в себя несколько важных направлений.

1. Сюжетные трансформации. Из всего многообразия сюжетных линий романа «Триумфальная арка» Л. Майлстоун отбирает для своей экранизации только две: историю отношений Равика с Жоан Маду и историю мести Равика Хааке.